

## Azonosulás és különbözőség Cassavetes Premierjéről

Füzi Izabella

„I’m in trouble. I’m not acting.” – ezt mondja a *Premier* (Opening Night, John Cassavetes, 1977) című film közepén Myrtle (Gena Rowlands), a film színésznő-szereplője. „Bajban vagyok”, de a fordítással is bajban vagyunk, hiszen a fordításunk rögtön elárul minket, és feltárja mindenféle fordítás lehetetlenségét, a nyelven belüli és a vizuális-verbális közötti fordítás lehetetlenségét is. Az egyik fordítási lehetőség így hangzik: „Bajban vagyok. Nem játszok. Már képtelen vagyok játszani, valaki mást alakítani, eljátszani, hogy valaki más vagyok.” Tehát bajban vagyok, mert nem játszom, a baj a megjelenítésre, a színészkedésre való képtelenség: a két állítás oksági viszonyban áll egymással. A másik fordítás szerint: „Bajban vagyok. Nem játszok. Igazat beszélek, nem színészkedek, nem vetítek, nem valaki más beszél most belőlem, nem a szerepem vagyok, én én vagyok”. Vagyis a második mondat („I’m not acting.”) az első állítás „igazságának” a keretfeltétele, és egyben annak a modalitását is megpróbálja elérni: el kell hinned, hogy nem játszom, amikor azt mondom, hogy bajban vagyok; ebben az esetben az állítás igazságát, értelmezhetőségét egy mögöttes feltétel teljesülése biztosítja. Míg az első fordítási verzió a két mondat alanya között folytonosságot teremt, és az alanyi pozíciók azonosságát feltételezi („Bajban vagyok, mert képtelen vagyok játszani”), a második verzióban diszkontinuitás jön létre az „én” és az azt megalapozó, annak igazságát és azonosságát garantáló „én” között. Amit itt a mondathatárok különböző értelmezési lehetőségei feltárnak, az a megnyilatkozásokra általában is igaz: minden állítás egyszerre feltételezi a kimondó és a kimondott én különbségét és azonosságát, a kimondottal való azonosulást és az attól való különbözőséget (ez utóbbinak a lehetősége abban is megmutatkozik, hogy képesek vagyunk metakijelentéseket tenni az én-ről, reflexíven viszonyulni hozzá). A következőkben amellet szeretnék érvelni, hogy az (én-)állításokra jellemző paradoxon nemcsak a nyelvi megnyilatkozások sajátja, hanem a filmi jelölést is meghatározza.

Felvetődik azonban a kérdés, hogy vajon a képi nyelv alkalmas-e egyáltalán a kijelentéstételre. Seymour Chatman (2006) amellet érvel, hogy a filmi médium nem ismeri az állítás, csupán a leírás, a bemutatás módusát. Míg a verbális kijelentések esetében az alany-állítmány szerkezet a domináns, mely a megnyilatkozást szám-, személy- és időbeli indexekkel ruházza fel, a képi modalitás esetében kérdéssé válik a kimondás és a kimondott szintjei közötti – a fentiekben leírt – azonosság-különbség játék. A verbális nyelvben ennek alapja az olyan nyelvi deixisekben mutatkozik meg a legszemléletesebben, mint az *én*, *itt*, *most*, *ez*, melyek egyszerre a nyelvi rend-

szer legteljesebb és legüresebb jelei, hiszen ezek a bensőségesség, a tudat, az egyszerség, a közvetlenség, az azonnalóság jelölői a szubjektum számára, ugyanakkor olyan általános jelölők is, melyeket bárki felvehet, és magáénak mondhat. A jelölés rendszerszerűségéből fakadó ezen hatást Derrida (1991) Saussure-t parafrázálva úgy fogalmazza meg, hogy nem a nyelv van a szubjektumnak alárendelve, hanem a szubjektum a nyelv egyik „funkciója”. Vajon mennyiben áll mindez a film nyelvére? Hogyan határozható meg itt a „beszélő szubjektum funkciója”?

Az identitás/azonosulás fogalmát a pszichoanalitikusan informált filmelmélet dolgozta ki a filmtudományban. A pszichoanalízis az egyedfejlődést olyan kitüntetett történetek formájában modellezi, melyek alapján leírhatóvá válik az én-t meghatározó lelki folyamatok működése és szerkezete. A történetmondás céljairól általában elmondható, hogy a történeteket nemcsak az ontológiai értékük felől közelíthetjük meg (valóban és éppen így történtek-e meg?), hanem heurisztikus értékük felől is. Ebben az esetben a vizsgálódás szempontja az, ahogyan ezek a történetek dramatisztan színre visznek, megjelenítenek, és történet formájába öntenek egy elvont összefüggést. Az azonosulás a pszichoanalitikus (film)elmélet egyik középponti fogalma: ahogyan Laplanche és Pontalis megfogalmazza, „a személyiség kialakulása és elkülönülése azonosulások sorozatán keresztül megy végbe” (Laplanche-Pontalis, 1994, 61. o.). Szempontunkból (a filmi azonosulás vizsgálata) nem mellőzhető az a tény, hogy a pszichoanalitikus narratíva szerint mielőtt az individuum a nyelvhasználat által énként azonosíthatná magát, mielőtt tehát az én és a nem-én, a szubjektum és az objektum különválása megtörténne, egy olyan azonosulás megy végbe, melyet a lacani pszichoanalitikusok a vizualitás összefüggésében és vizuális metaforákkal írnak le. A lacani tükörfázis egy olyan stádiumot jelöl az egyedfejlődésben, mely a motorikus éretlenséget kompenzáló vizuális tevékenykedésként a tükörképpel való azonosulásban hozza létre az „ego (moi) instanciáját” (Lacan, 2002). A tükörkép ebben az összefüggésben nem a hasonlóságon alapuló megkettőződésésként kell fel-fogni: Lacan hangsúlyozza, hogy itt egy fikcióról, „csalóka káprázatról” van szó. A tükörkép itt olyan totalizáció, melynek funkcióját az anya vagy bármi más betöltheti. A tükörfázis számtalan értelmezéséből két, egymással összefüggő aspektust kell kiemelni. Egyrészt a szubjektum kezdeti formája egy már meglévő minta átvételéből, követéséből jön létre – Lacan hangsúlyozza a kisajátítás, a „magáévá tétel” mozzanatát –, egy téves önfelismerés tehát, ami az imaginárius működésmódját jelöli. Ez az azonosulás azért elsődleges, mivel megalapozza a ráépülő másodlagos azonosulásokat, továbbá nem a tárgykapcsolat a mintája, mivelhogy ebben a szakaszban nem is beszélhetünk egy elkülönült tárgyról. Másrészt minden későbbi tárgyválasztást, amennyiben az akadályba ütközik, a tárggyal való azonosulás vált fel (mint például a melankólia vagy az Ödipusz-komplexus esetében). Az azonosulásnak ez a regresz-szív jellege hivatott pótolni a hiány vagy a veszteség tárgyvesztését.

Metz szerint – aki a filmre vonatkozó azonosulás (identification) fogalmának első kifejtett változatát *Az imaginárius jelölő* (1981) című művében kidolgozta – mindenfajta azonosulást, mely a film világába vonja a nézőt, meg kell hogy előzzön egy elsődleges azonosulás, mely a mozi, a filmnézés szimbolikus struktúrájából követke-

zik. E struktúra sajátossága a filmbeli jelölő speciális státuszából adódik: ellentétben az irodalom, a festészet, a zene, de még a színház jelölőrendszerével is, a filmben nemcsak a megjelenített fiktív természetű, hanem a megjelenítés módja is. Minden, amit látunk vagy hallunk, a hiányzónak a módusában van jelen, amit Iser a „mintha” fikcionális szignál transzgresszív működésében ért tetten. Ahogyan a *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001) bűvészmutatványosa mondja: „Semmi sincs jelen, minden csak regisztrált ... nincs zenekar ... minden csak illúzió, minden csak hangfelvétel”. Bár a hiány, a távollét minden jelrendszer működésébe be van építve (például a színészeknek egy hiányzó figurát kell megjelenítenie a színpadon olyan díszletek, eszközök segítségével, melyek csak jelölik a tér egy bizonyos képzetét, de nem azonosak vele), a filmben az a paradox helyzet áll elő, hogy a jelölő „fiktivitása”, irreális volta „különleges észleleti gazdagsággal” társul. Sehol másutt – mondja Metz – nincs a néző alávetve az észleletek olyan sok csatornán és annyira szabályozott módon történő áradatának, mint a filmben.

Vajon a jelölőnek ez a természete valóban a filmi médium kitüntető sajátossága-e? Amikor Derrida (1991) Saussure-olvasatában a „jelenlét metafizikájával” a jelölő elkülönülő természetét állítja szembe, akkor ez alatt azt érti, hogy a jelölő a „nyom” fogalmában megragadott, előzetesen létrejött különbségek produktuma, melyek nem észleleti jellegűek, és nem is fenomenalizálhatóak. Metz a jelölő hiányát, irreálisát a nézői oldalon egyfajta kettős tudattal magyarázza: mindaz, amit észlelek, nem valóságos (hiszen nem maga a tárgy, hanem annak árnyéka, kísértete, mása vagy másolata), viszont maga az észlés nagyon is valóságos, amennyiben tudatában vagyok annak, hogy nem hallucinálok, nem fantáziálok. A vászon Metz szerint egy furcsa módon működő tükör, mely mindent visszatükröz, kivéve a nézőt. A néző hiánya a vásznon vezeti el Metz-et ahhoz a szerinte szükségszerű következtetéshez, hogy – mivel minden jelölési apparátus feltételez egy szubjektumpozíciót, vagyis identitást kölcsönöz – ez a film esetében nem lehet más, mint az a mindenütt jelen lévő, mindent látó, transzcendentális szubjektum, aki e kettős státuszú – félig reális, félig irreális – filmbeli jelölőnek a forrásaként tételezhető. Így a nézőt a projekció és az introjekció kettős mozgása határozza meg: „Amikor azt mondom, hogy »látom« a filmet, ezen két ellentétes áramlás sajátos vegyülékét értem: a film olyasvalami, amit befogadok, de olyasvalami is, amit kibocsátok, mert nem létezik, mielőtt beléptem volna a terembe, s elegendő behunyni a szememet, hogy megszűntessenem. Azáltal, hogy kibocsátom, én vagyok a vetítőberendezés; azáltal, hogy befogadom, én vagyok a vászon.” (Metz, 1981, 67. o.) Ez nem más, mint a nézői pszichológián alapuló belső gépezet működésmódja, mely Metz-nél kiegészül a mozi mint intézmény külső gépezetével és a filmről szóló diskurzus mint intézmény önreprodukciójával. Metz szerint minden más azonosulás a szereplővel vagy a színésszel ehhez képest másodlagos, és valójában fedőtörténete annak, ami lehetővé teszi azt. A vetítés és a vászon összefüggéseiben leírt nézői situáció mellett Metz a filmnézést „elvéttett találkaként”, a voyeurista néző és az exhibicionista színész nem sikerült, létre nem jött találkozásaként határozza meg: soha nincsenek jelen ugyanabban a térben, pusztán egymás nyomaira vannak utalva.

A jelenlét/távollét, megjelenés/eltűnés, azonosság/különbözőség, reális/fiktív játéka egy olyan belső különbözőséget eredményeznek, mely nem fogalmazható meg a létezés, az észlelés bizonyosságának pozitív kategóriáiban. A *Premier* című film esetében mindez legalább három szinten vizsgálható: a bevezetőben említett nyelvi megnyilatkozások jelentéseinek és szubjektumpozícióinak csúszkálásában, a létezés és a (szín)játás közötti különbség eltörlésében, az észlelés összefüggéseiben megfogalmazhatatlan közties létnek, a kísértet figurájának megidézésében. Cassavetes *Premierje* tematikusan is színre viszi az identitás és az énmódozás különböző módzatait, amikor a színház világát, pontosabban egy Myrtle Gordon nevű színésznőnek a színházi szerepével való küszködését választja témájául. Myrtle-nek a szereppel való problémái nem fogalmazhatóak meg az azonosulás vagy az elidegenedés oppozíciójában; néha azt mondja, hogy túl sok van belőle a szerepben, máskor, hogy nem érez semmit vele kapcsolatban; néha attól tart, hogy sikerül annyira jól eljátszania, hogy soha többé nem tudja saját identitását elkülöníteni tőle, máskor pedig lehetetlennek éri bárhogyan is eljátszani. Mint általában a Cassavetes-filmekben, itt is olyan bonyolult interszubjektív viszony alakul ki a szereplők között vagy a szereplőkön belül, melynek nagyon kevés köze van az észleléshez. Ezek a viszonyok a szemünk előtt bontakoznak ki ugyan, de nem a szem számára.

A *Második asszony* című darab próbáján az a rendezői utasítás hangzik el, hogy Maurice-nak, aki a darabban a Myrtle által megformált Virginia élettársát alakítja, pofon kell ütnie őt. Ez az egyszerű gesztus és az, hogy Myrtle képtelen a pofont mintegy „elfogadni”, a hozzá rendelhető kontextusok megsokszorozódása által olyannyira elkülönöződik, hogy sem a néző számára, sem maguk a szereplők számára nem sajátítható ki egyetlen jelentés által. A próba előtti éjszaka Myrtle felhívja a rendezőt, és ebből a telefonbeszélgetésből rekonstruálhatjuk Myrtle álláspontját (a beszélgetés alatt csak a rendezőt látjuk és feleségét, aki „végigjártssza” a jelenetet). Many, a rendező, érvek sokaságát vonultatja fel: „Mi van abban, ha felpofoznak? [...] Nincs abban semmi megalázó. Színpadon vagy, az isten szerelmére. Nem igaziból pofoz fel. [...] Ennek semmi köze ahhoz, hogy nő vagy, különben sem vagy nő... nem, dehogyan, gyönyörű nő vagy, komolyan, csak vicceltem, nincs semmi humorérzéked. [...] Ez már tradíció: a színésznőket felpofozzák. Döntsd el, hogy mi lesz: sztár vagy mellékfigura...”. Many hangja nemcsak a saját érveit szólaltatja meg, hanem ebben a hangban egyszersmind Myrtle félelmei, ellenvetései is megszólalnak. Amikor sor kerül a tulajdonképpeni próbára, és Myrtle hisztérikusan ellenáll a pofonnak, akkor nem tudjuk eldönteni, hogy ennek oka a fent említettekén kívül Maurice-szal való (múltbeli?) szerelmi kapcsolata, a szereppel szemben támasztott ellenérzése, vagy az a zsi-geri érzés, amely mindenkit megakadályoz abban, hogy egy pofonra felkészüljön. Ráadásul Myrtle hisztérikus kiáltásait David, a darab producere mint sikerült színészi alakítást meg is tapsolja. A szimbolikus kontextusoknak ez a megsokszorozódása teszi azt, hogy a pofon egyetlen kontextusba sem sorolható be; egyszerre túldeterminált és üres jelölő. Nem tudjuk eldönteni, hogy mit jelent a pofon valójában; bármit is jelent, ezt nem maga a pofon hozza létre, hiszen Maurice is azzal védekezik, hogy meg sem ütötte, a pofon végül el sem csattan (ami egy sor újabb kérdést generál: mitől pofon a pofon? Mikor, melyik pillanattól válik azzá? Pofon-e a pofon imitációja vagy egy

félrecsúszott pofon?). Maga a gesztus dekonstruálódik, részekre bomlik, önmagától is elkülönбözödik, magába a gesztusba íródik bele a belső különbözöség.

Cassavetes filmjeiben a transzcendentális pozíció alapvetően nem azáltal kérdőjeleződik meg, hogy az apparátus láthatóvá válik, vagy valamiféle brechti elidegenítő gesztus felhívja rá a figyelmet, nem is a beiktatott önreflexív mozzanatok által. Mindig, mikor Myrtle kiszól a darabból (amikor Maurice-nak azt mondja, milyen csodálatos színész, és hogy ez csak egy darab, vagy kimegy a kulisszák mögé tüzet kérni), akkor ezt a nézők természetesen a darab részeként könyvelik el, ami a film nézői számára is ellehetetleníti, hogy különbségeet tegyünk a darab világa és a filmben szereplő színészek világa, a megrendezett és a véletlen elemek között. A filmben gyakran megtörténik, hogy nem tudjuk elkülöníteni Myrtle improvizációit a „valós” szereptől, nem tudjuk, hogy mikor ki beszél, kinek a hangját halljuk: a megöregedett és megkeseredett „második asszonyét” a darabban, Myrtle vívódását a szereppel, a dramaturg (Sarah) által kitalált figura paródiáját vagy Myrtle magánéleti problémáinak a kivetülését.

Kétségkívül ebből a szempontból a film legnyugtalanítóbb mozzanata a Nancy nevű rajongó, akit egy este a zuhogó esőben elgázolnak a színház előtt, miután Myrtle autogramot adott neki. Csakhogy az azonosuló rajongásnak ez a szélsőséges példája nem fejeződik be itt, mivel ez a kezdetben még arctalan rajongó a későbbiek folyamán elkezd „kísérteni” Myrtle-t. Myrtle először úgy beszél róla, mint saját elmeszüleményéről, kitalálásáról, melyet kontrollálni tud („színésznő vagyok, a színésznők pedig karaktereket hoznak létre”), de később valóságos testi küzdelemre kerül sor közöttük, ami úgy végződik, hogy Myrtle „megöli” Nancy-t. Rendkívül érdekes, ahogy a film megmutatja vagy felmutatja ezt a fantomot, s ezáltal átalakítja az egész színteret. Kulesov fiktív tere („alkotó földrajz”) úgy van felépítve, hogy a vágás által a jelenet tere válik fiktívvé, a valóságban nem létezővé. Itt egy beállításon belül, egyazon képkivágatban történik valami hasonló. Nancy első megjelenése olyan, mintha a lány a tükörből válna ki, de mégsem pusztán tükörkép, csalóka illúzió, képzelődés vagy hallucináció. A szűk képkivágatok, közelik és nagyközelik egy téren kívüli térbe helyezik ezt a találkozást, melynek az a sajátossága, hogy képtelen egyazon képkivágatban megjeleníteni a színésznő és a halott lány arcát: ha Myrtle vonásait látjuk kirajzolódni, akkor Nancy válik elmosódottá, pusztá folttá, és fordítva.

Nancy második megjelenése azután történik, hogy Myrtle úgy beszél a darabban megjelenítendő karakteréről, mint egy fantomról. Azért képtelen eljátszani Virginiát, a második asszonyt, mert számára a szó szoros értelmében ez a figura „semmi”, nem élő; a dramaturg szerint csak el kell mondania a sorokat egy kis beleérzéssel, és Virginia „előáll, megjelenik”. A színjátszás (akárcsak a film) tehát animálás: karakterek létrehozása, szellemek, kísértetek megjelen(it)ése. Az egész film képi anyaga ezt sugallja: a színészek a kulisszák mögötti sötét helyszínekről, a sötét hátterek előtt elkeretezett közelikből és nagyközelikből lépnek elő a színpadi reflektorfénybe. A színpadon folyó történeket a kamera gyakran úgy keretezi, hogy a kép előterében a nézők kivehetetlen foltokként beárnyékolják a színpadi világot. A szintérről keretezett nézőtér is sötétbe burkolózó szellemvilágként rajzolódik ki, a látást itt a reflektor vakító fénye torzítja. A színházi szituáció – mely színész és néző együttes jelen-

létén alapul – a tekintet elve szerint részekre darabolódik, egységessége a keretezés, a plánozás, a dekomponált beállítások, különös szemszögek által megbontódik.

A film előrehaladásával egyre világosabbá válik, hogy Nancy-t, ezt a Virginiánál sokkal elevebb kísérte, Myrtle idézi meg azáltal, hogy hozzá beszél, hívogatja (mint ahogy korábban Many, a rendező a telefonbeszélgetés alatt megidézte, létrehozta a képről hiányzó Myrtle-t). Másrészt Nancy már azelőtt kísért, mielőtt halottá válna: erre képileg is többször utalás történik, és „maga” Nancy is mesél arról, hogy nappal csak az idő múlását várta, éjszaka kezdődött számára az élet (a koncertek, filmek, színházi előadások jelentették számára az igazi életet). A leszámolás-jelenetben a szemszögek váltogatásából kiderül, hogy Nancy csupán Myrtle számára „élő”, az ő fantazmatikus támasza, a valóságban csupán egy formátlan folt. A kísértettel való leszámolással azonban nem jár együtt bármiféle azonosság megszilárdulása, mintha Myrtle-nek sikerült volna legyőznie énje fenyegető részét, az első nőt (ahogyan ez a darabban megfogalmazódik). Ezt követően rettenetesen leissza magát, lekési a New York-i premiért, és a darab első felvonásában végig támogatni kell, mert még járni sem tud. A Maurice-szal játszott utolsó jelenetben nehéz megítélni, hogy végül is mit kezd Myrtle a szerepével.

Az öregedés problémáját feszegető komoly darab itt egy burleszk jelenetbe megy át. A bohózat álarcában az fogalmazódik meg, ami a filmet végig kísérte: „Már nem vagyok magam. Valaki más szállt meg bennünket. Valaki más alakítja a mi szerepünket. [*I'm not me any more... We've been invaded by someone else. Someone is posing here as us.*] Mit gondolsz, mit tettek velünk? Megölték minket? Legyilkoltak? Halottak vagyunk?” Myrtle itt egy olyan álláspontot fogalmaz meg, amely egyszerre a szereptől (ahogyan azt Sarah érti: az öregség azt jelenti, hogy valami végérvényesen meghal bennünk, számunkra) való ironikus eltávolodás, annak színpadra, pellengérré állítása és kifigurázása, és annak a tapasztalata, hogy lehetetlen kilépní a darabból – a tudat még a bensőségesség legintenzívebb pillanataiban sincs soha egymagában, önazonosan a maga számára. Olyan, mintha Myrtle felvállalná a kísértet-létet: a film vége ebben az értelemben a film elejére utal vissza, ahol a főcímekek alatt a színészekről készült fekete-fehér, szemcsés képeket először a nézőtéren ülő közönség hangreakciói (taps, fütty, nevetés), majd Myrtle hangalámondása kíséri. Az arctalan hangot egy széttárt karú, a színpadon fehér lepелben megjelenő állóképszerű kísértetalak figurálja.

A kísértetiesség Cassavetes filmjeiben azt az alakzatot nevezi meg, melynek működéseképpen soha nem ragadhatunk meg egyetlen tudatot, egyetlen érzelmet, célt vagy szándékot önmagában. Minden egyfajta billegés vagy köztöttség módusában történik, olyan láthatatlan kapcsolatok és viszonyok formájában, melyeket dolgozatomban a filmi jelölés belső különbözőségéből vagy a kép alapvetően meghatározatlan, az egyes értelmezések által kisértéthetetlen természetéből vezetem le. A kísértet logikája annyiban lehet tágabb értelemben a filmi jelölés érvényes modellje, amennyiben mindkettő (mind a kísértet, mind a film) rászorol a fenomenális megjelenítésre, a láthatóvá tételre, de egyikük sem merül ki ebben. A kísértet megidéződik, folyton visszajár, de megjelenése sohasem vezethető vissza pusztán a jelenlévő és a hiányzó vagy az észlelhető és az észlelhetetlen oppozíciójára.

## IRODALOM

- CHATMAN, SEYMOUR (2006): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció*. Szöveggyűjtemény. Szeged, 2006. (szabadbolcseszet.elte.hu)
- DERRIDA, JACQUES (1991): *Grammatológia*. Magyar Műhely, Budapest.
- LACAN, JACQUES (1949): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. In: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi-Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002, 65-69.
- LAPLANCHE, JEAN – PONTALIS, JEAN-BERTRAND (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai, Budapest.
- METZ, CHRISTIAN (1981): A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, 1981, 2: 5-105.

---

## E SZÁMUNK SZERZŐI

- Erős Ferenc, pszichológus, MTA Pszichológiai Kutatóintézet, e-mail: erosf@mtapi.hu
- Stark András, pszichiáter, pszichoterapeuta, e-mail: starka@mail.iif.hu
- Judit Székács, bilingual psychoanalyst and psychotherapist, Independent Group of the British Psycho-analytical Society, Training analyst of the Hungarian Psychoanalytic Society, e-mail: szekacsj@gmail.com
- Peter L. Rudnytsky, Professor of English, University of Florida; Editor, *American Imago*; Honorary Member, American Psychoanalytic Association, e-mail: plr@ufl.edu
- Papp-Zipernovszky Orsolya, pszichológus és magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, PhD hallgató a PTE BTK Pszichológia Doktori iskola, Elméleti Pszichoanalízis Programján, e-mail: paporso@gmail.com
- P. Müller Péter, irodalom- és színháztörténész, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, e-mail: muller.peter@pte.hu
- Z.Varga Zoltán, irodalomtörténész, irodalomkritikus, MTA Irodalomtudományi Intézet, PTE Modern Irodalomtörténeti Tanszék, e-mail: z.varga.zoltan@gmail.com
- Fecskó Edina, pszichológus és filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, PTE BTK Pszichológia Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Program hallgatója, e-mail: edina.fecsko@gmail.com
- Grosch Nándor, producer, rendező, filmszakkörvezető, Gyerekszem Művészeti Egyesület, e-mail: gyerekszemfesztival@gmail.com
- Molnár Krisztina, szociálpedagógus, Hűvösvölgyi Gyermekegység, e-mail: sunflower782@gmail.com
- Kőváry Zoltán, klinikai szakpszichológus, magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, SZTE BTK Pszichológiai Intézet, e-mail: kovary.zoltan@gmail.com
- Füzi Izabella, film- és irodalomtörténész, SZTE Bölcsészettudományi Kar, Filmelmélet és filmtörténet program; SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék, e-mail: fuziza@yahoo.com